УДК 165+808

ТАЙНА РОЖДЕНИЯ НОВОГО (на материале пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта») I. Источники и предпосылки

А. Э. Петросян
Россия, г. Омск

Информация о статье
Дата поступления
03.03.2017

Дата принятия в печать
04.04.2017

Дата онлайн-размещения
15.07.2017

Ключевые слова
Новое, оригинальность, творчество, любовь, Шекспир, «Ромео и Джульетта»

Аннотация. Что такое новое и как оно рождается? Чтобы ответить на эти вопросы, автор подвергает подробному и систематическому анализу материал пьесы «Ромео и Джульетта» в исторической перспективе. Показывается, что, хотя Шекспир почти целиком заимствовал содержание пьесы из литературных источников, она представляет собой совершенно оригинальное произведение, возвышающееся над всеми своими «прототипами», ибо главным показателем новизны выступает идейный заряд. Шекспировская пьеса является одновременно гимном юной любви и трагедией ее обреченности в «приземленном» мире зрелости. Полученный от предшественников материал подстраивается под эту идею: производится перекомпоновка частей, подрабатываются отдельные элементы и выделяется ключевое звено, вокруг которого создается структура (соотношение элементов), сопрягаемая с идеей (предназначением), ради которой производится вся работа. Это соединение идеи с реконфигурированным материалом и представляет собой каркас нового.
В первой части раскрывается предыстория шекспировской пьесы. Прослеживается смена акцентов в авторских задачах и организации материала предыдущих версий истории. Выявляются истоки шекспировского замысла и вызревание его предпосылок в эпоху Возрождения.

THE MYSTERY OF THE NEW as exemplified in Shakespeare's play "Romeo and Juliet" I. Sources and prerequisites

A. E. Petrosyan
Omsk, Russia

Article info
Received
03.03.2017

Accepted
04.04.2017

Available online
15.07.2017

Keywords
The new, originality, creativity, love, Shakespeare, "Romeo and Juliet"

Abstract. What is the new and how it comes into being? To answer these questions the author subjects to a detailed and systematic analysis the material of the play "Romeo and Juliet". He shows that, though Shakespeare has almost entirely borrowed the substance of the play from literary sources, it represents a quite original writing towering above all its "prototypes". For, the newness manifests itself mainly in the ideas the work is charged with. Shakespeare's play is at once a hymn to young love and the tragedy of its doom in the "down-to-earth" world of maturity. The material derived from the forerunners gets adjusted to his own intent: the parts rearranged, the individual elements worked up, and the key link marked out, and another structure built round it, interfit with the idea for the sake of which the creative work is done. It is just this junction of the idea with the material reconfigured that makes the framework of the new.
In the first part, the prehistory of the play is traced. The change of emphases in the authors' purports and the organization of the material of the precious versions of the story show up. The origins of Shakespeare's intent and the ripening of its prerequisites in the age of Renaissance are revealed.

ISSN 1812-3996

I. ИСТОЧНИКИ И ПРЕДПОСЫЛКИ

Постановка проблемы

Что подразумевается под новым? Обычно к нему относят то, что прежде не существовало и только-только нарождается. Точнее, оно является чем-то, не имеющим непосредственного предшественника в прошлом. Однако в таком представлении заложено серьезное внутреннее противоречие. Откуда берется новое, если оно не вырастает из старого? Не выскакивает же оно безо всяких предпосылок, как черт из табакерки.

Чтобы квалифицировать нечто как новое, его надо как-то воспринять и понять. Но человек способен осмыслить опыт лишь путем его представления в уже имеющихся концептуальных формах [1, p. 170–171]. И между новым и старым не так-то просто провести границу. Новое усваивается, осваивается и присваивается только через старое, и любая попытка жестко отделить одно от другого неизбежно искажает реальность и мешает разглядеть существо того, что кажется непохожим на уже известное.

Есть замечательное высказывание Е. Гиббона: история – это несколько больше, чем собрание преступлений, безрассудств и несчастий человечества. Но оно живо напоминает фразу Вольтера о том, что история всего лишь описание преступлений и бедствий. Можно ли сказать, что Гиббон только повторил Вольтера, не прибавив к его афоризму ничего нового?

Безусловно, нет. Разумеется, Гиббон был знаком с вольтеровской «формулой» и даже непосредственно отталкивался от нее. Более того, он почти полностью встроил слова Вольтера в собственную максиму. Однако та никоим образом не сводилась к «первоисточнику».

Что имеет в виду Вольтер? Когда он высказывает эту сентенцию в письме к морскому офицеру Водревилю (1765 г.), всеобщая история подается им как «картина бедствий, которые короли, министры и народы навлекают на себя своими ошибками» [2, s. 548]. Но затем Вольтер производит важные уточнения. Герою его «Простака», удрученному историями, которые ему довелось прочитать, «мир кажется слишком злобным и слишком убогим». Неудивительно: ведь «в действительности история является не чем иным, как картиной преступлений и бедствий», а «персонажи – всего лишь честолюбивыми извращенцами» [3, p. 67]. Другими словами, на передний план выходят неразумие, зло и несчастья, которые заслоняют собой все остальное, и прежде всего «простодушных и кротких людей», исчезающих с ее сцены.

Гиббон формулирует свой афоризм в связи с характеристикой правления Тита Антонина Пия, который, в отличие от Нумы, уберегшего несколько соседних селений от взаимного расхищения урожая, установил «порядок и спокойствие на большей части земли». Его правление, по Гиббону, отмечено тем редким достоинством, которое «предоставляет очень мало материала для истории». И именно поэтому она «несколько больше, чем реестр преступлений, глупостей и бедствий человечества» [4, p. 98]. В ней попадаются и разумные поступки, и дальновидные планы, и даже периоды относительно мирной жизни и благоденствия, которые по своей важности для людей не уступают, а быть может, и превосходят события и явления противоположного порядка, которые ставит во главу угла Вольтер.

Более того, с помощью иронического дополнения «несколько больше» подчеркивается самостоятельный смысл истории, возвышающийся над тканью событий. Гиббон намекает на то, что описания фиксируют видимую часть айсберга, но за ней скрывается нечто более важное, составляющее квинтэссенцию истории. И, блуждая по поверхности событий, вряд ли можно ее уловить. А значит, основываясь на Вольтере, Гиббон не эпигонствует, а противопоставляет его остроумной формуле новый афоризм, который не менее чеканно выражает другую идею – и, возможно, гораздо более точную.

Дело вовсе не в том, чтобы высказать что-то такое, что ни в одной из своих частей никому прежде не приходило в голову. Это вряд ли возможно, да и вовсе не требуется. Новизна характеризует прежде всего целостность выдвигаемой идеи (создаваемой реалии) и ее предназначение. Если в этом отношении ничего не меняется, дело сводится самое большее к простой модификации старого, даже если при этом автор довел до истощения свою буйную фантазию.

Так что же такое новое? Почему оно, будучи насквозь пронизано старым, тем не менее отделяется от него и противопоставляется ему как нечто особое? Каким образом сопрягается старое с новым? В чем именно заключается новое и как оно рождается из старого материала?

Чтобы предметно и содержательно ответить на эти вопросы, мало глубокомысленно рассуждать о природе нового и его внутренней противоречивости или отвлеченно умствовать об отличительных свойствах новизны. Нужно рассмотреть проблему сквозь призму живого, конкретного материала и в нем самом открыть, как новое появляется на свет и к чему оно в конечном счете сводится. В этом смысле особенно

ISSN 1812-3996

привлекательно творчество Шекспира, который, как известно, широко пользовался литературными источниками, нередко напрямую заимствуя из них сюжетные линии, личности персонажей и даже их речи.

Так, прототипом пьесы «Как вам это нравится» стала романтическая повесть Томаса Лоджа «Розалинда». Комедия «Двенадцатая ночь» – это переложение рассказа Барнаби Рича «Аполлон и Силла», который, в свою очередь, вырос из новеллы Маттео Банделло о Никуоле и Латтанцио. По той же новелле еще до Шекспира были написаны сразу две итальянские комедии, перекликавшиеся с его собственной («Мошенники» и «Обманутые»). И хотя он вряд ли был непосредственно знаком с ними, их резонанс дотянулся и до английской литературной среды. «Юлий Цезарь» целиком и полностью строился на Плутарховых жизнеописаниях – как самого Цезаря, так и Брута, Антония и Октавия. Правда, именно тонкое и чуткое воображение Шекспира вдохнуло в героев помыслы, стремления и эмоции, превратив их в живых людей. Однако если говорить о представленных там фактах или даже фразах отдельных персонажей, то они, несомненно, восходят к древнегреческому «оригиналу». Когда Шекспир работал над «Венецианским купцом», были известны три новеллы и две баллады, основанные на той же истории. Не говоря уже о пьесе середины XVI в., которая в те времена с успехом шла на подмостках лондонских театров и, естественно, не могла не повлиять на его произведение. И этот список нетрудно продолжить. Одних только «первоисточников», в которых он черпал «готовый» материал, было так много, что пришлось составить из них целую «Шекспировскую библиотеку» [5]. Недаром некоторые из критиков, начиная еще с современников, видели в Шекспире не столько оригинального писателя, сколько интерпретатора чужих текстов.

Но даже среди произведений Шекспира в плане заимствований, безусловно, выделяется трагедия «Ромео и Джульетта». Своим материалом она настолько близко примыкает к целому ряду новелл, поэм и пьес, созданных задолго до нее, что на поверхности выглядит едва ли не беззастенчивым плагиатом. И выявление того, в чем тут новизна, откуда она берется и как возникает, способно пролить свет на тайну рождения нового, ибо подлинно новое, если, конечно, оно существует, лучше всего («в чистом виде») проявляет себя именно там, где, казалось бы, ничего нового нет и быть не может.

Предыстория истории

Сказания о несчастных влюбленных уходят корнями в глубокую древность. Мифология и фольклор полны сюжетов о том, как умирают и воскресают их герои. А потому при желании можно отыскать какие-то сходства и аллюзии с шекспировским материалом не только в его непосредственных источниках, но даже в халдейском сказании о Пираме и Фисбе [6, p. 32], не говоря уже об эллинистических романах (скажем, Ксенофона Эфесского об Аврокоме и Анфии), откуда некоторые элементы, несомненно, перекочевали в произведения эпохи Возрождения. Так, когда Перилай, спасший Анфию от разбойников, хочет сделать ее своей женой, та, готовая умереть, отдает браслеты, жемчуга и драгоценные камни, а также взятую у него значительную сумму денег лекарю Евдоксу за яд, который на деле оказывается снотворным. Увидев, что она, выпив зелье, упала замертво, Перилай хоронит ее в склепе вместе с драгоценностями. Но разбойники, решившие разграбить могилу, появляются там как раз в тот момент, когда Анфия приходит в себя, и тем самым спасают ее от настоящей смерти. Тем не менее возводить к таким источникам повесть о Ромео и Джульетте вряд ли стоит. Если даже забыть о существенных различиях между событиями и персонажами, эти произведения разделяет пропасть в том, что касается их смысла и предназначения.

Античные любовные романы строились по довольно простой схеме. Герои с первого взгляда влюбляются друг в друга и после непродолжительного периода томлений соединяются – женятся или, если возникают препятствия, вместе сбегают от «притеснителей». Но, поскольку на них гневаются боги или к ним неблагосклонна судьба, разлука неизбежна. Они проходят через долгие приключения и трудные испытания, смысл которых, если верить оракулу, заключается в том, что, выйдя из них с честью, можно умилостивить богов и вернуть себе их расположение [7, p. 16]. Поэтому влюбленных, несмотря на перенесенные ими тяготы и лишения, нельзя назвать несчастными. Радость, благополучие, которые их ожидают в конце пути, и пережитая ими печаль, тоска нивелируются, так что не остается ничего, что хотя бы отдаленно напоминало трагедию.

Первой известной историей, явно перекликающейся с шекспировской пьесой, была новелла салернца Томмазо Масуччо, опубликованная в 1476 г. [8, p. 156–165]. Молодой человек Мариотто Миньянелли из Сиены влюбляется в Джаноццу Сарацени. Чтобы на «законном» основании предаваться утехам, девушка уговаривает какого-то монаха тайно связать ее узами брака с возлюбленным.

Но через некоторое время Мариотто в бессмысленной ссоре бьет дубинкой по голове своего противника, от чего тот умирает, и, страшась наказания, бе-

ISSN 1812-3996

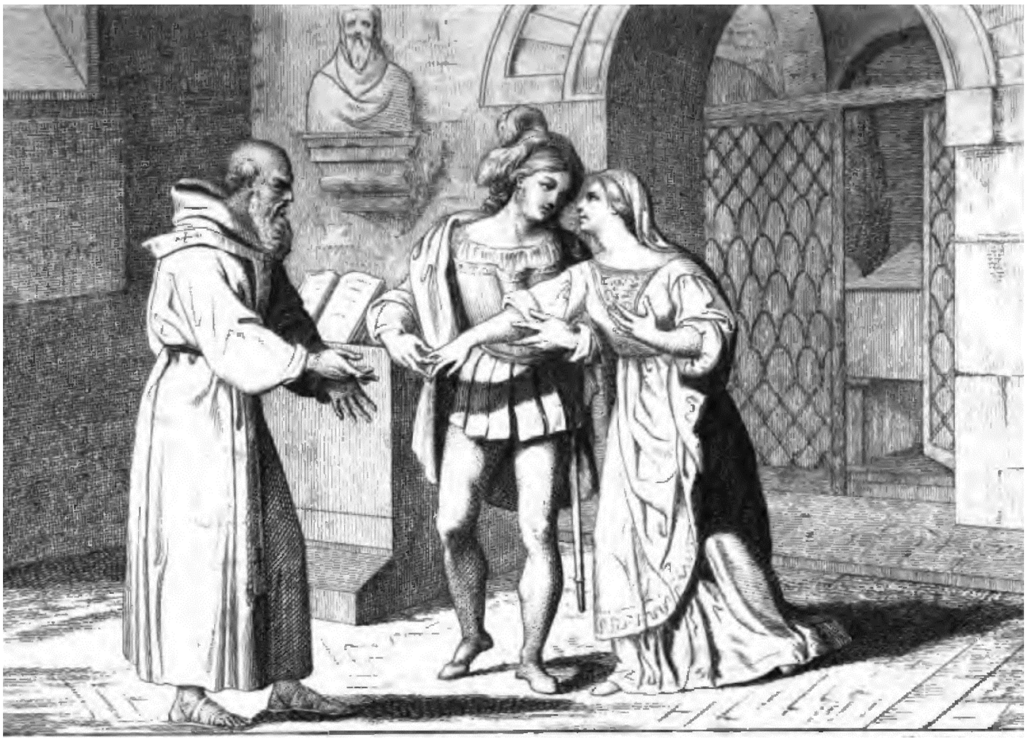


Рис. 1. Бракосочетание Ромео и Джульетты. Картина Ф. Хайеса. 1830. Холст, масло

жит в Александрию к своему дяде. Когда отец Джаноццы, стесненный обстоятельствами, принимает решение выдать ее замуж, она обращается к тому же монаху с просьбой помочь ей притвориться мертвой, а когда тот отказывается, подкупает его. Ученый монах изготавливает снадобье, которое позволяет оставаться без чувств в течение трех дней, а затем вместе с другим собратом извлекает ее из могилы и отправляет в Александрию на поиски Мариотто.

Еще до своей мнимой смерти Джаноцца посылает мужу письмо о своих планах, которое, однако, задерживается в пути, а тот, получив от брата известие об утрате, отбывает в Сиену, чтобы умереть там рядом с женой. Но его ловят у усыпальницы, признают в нем беглого преступника и отрубают ему голову. В свою очередь, Джаноцца, не найдя в Александрии следов Мариотто, возвращается домой, где узнает, что он три дня как обезглавлен, уходит в монастырь и там умирает от горя и тоски.

Легко заметить, что, несмотря на эллинистические «атавизмы» и некоторые параллели с текстом Ксенофона (например, оба героя оказываются в Александрии; девушка с помощью подкупа добывает зелье, от которого падает «замертво», а затем выбирается из могилы; и т. д.), у Масуччо все-таки картинка из позднего Средневековья. А главное – это не эллинистический роман. И дело не в том, что в нем нет счастливого конца. Герои не «отрабатывают» прощение у богов, а сами устраивают свою жизнь, получая в конце то, чего заслуживают.

Позже эту историю пересказал под названием «La Giulietta» Луиджи да Порто из Виченцы [9, p. 6–68]. Она вышла в свет в 1535 г., через шесть лет после смерти автора. У да Порто короткий и бесхитростный рассказ превращается в настоящую повесть с дополнительными сюжетными линиями и персонажами. Так, он придумывает Маркуччо и облекает в плоть и кровь безымянного монаха и дает ему имя (Лоренцо), сочиняет предысторию, рассказывая о взаимоотношениях семей, к которым принадлежат герои. А главное – действие переносится в Верону и приспосабливается к местным особенностям и историческим фигурам, включая семейства Капелетти и Монтекки и когда-то правившего городом Бартоломео дела Скала.

Ромео наталкивается на драку между «своими людьми» и представителями враждебного клана, но, не желая навредить вновь обретенным родственникам, сдерживает себя. И только когда он видит, что противники запрудили чуть ли не всю улицу, бросается на самого бойкого из них – Тебальдо – и с одного удара укладывает его на землю. Известие о смерти возлюбленной доставляет ему в Мантую слуга Капелетти Пьетро, которому влюбленная по-

ISSN 1812-3996



Рис. 2. Печальная смерть Ромео и Джульетты. Гравюра М. Дзиньяни по рисунку Ф. Сабателли. 1-я треть XIX в.

веряет тайну своей любви. Джульетта просит у монаха яда, а тот, отказав ей в этом, взамен предлагает зелье, которое она принимает на заре в своей постели и остается без чувств в течение 48 часов.

Эти и другие подробности не просто прибавляют истории достоверности, но и придают ей больше связности и внутреннего напряжения. События становятся более драматичными. Например, когда Джульетта у тела Ромео говорит о своем желании умереть, Лоренцо замечает с укоризной: неужели ей мало монастырей, где можно оплакать несчастного супруга, зачем же губить свою молодую жизнь? Но скорбящая, не обращая внимание на слова монаха, задерживает дыхание и обрекает себя на смерть [9, p. 62]. В результате «усовершенствований» объем повествования многократно увеличивается, а само оно оказывается наполненным эмоциональными диалогами, иногда избыточными – особенно между Джульеттой и Ромео, и насыщенным страстями и переживаниями. Тем самым возникает текст, весьма близкий к шекспировской пьесе.

Несколько позже, в 1554 г., та же история выходит из-под пера епископа Маттео Банделло [10, p. 243–275], к которому как писателю современники и последующие поколения относились с большим уважением. Неудивительно, что он сделал повествование еще более выразительным и чеканным. «Привязка» к месту становится точнее. Скажем, люди Капелетти и Монтекки сталкиваются не просто на улице, а именно у рыночных ворот напротив старого замка [10, p. 253]. Как человек образованный, Банделло вплетает в ткань изложения нити учености. Так, устами брата Лоренцо он рассуждает о проявлениях мнимой смерти и упоминает лучших врачей (Галена, Гиппократа, Авиценну), которые не смогли бы ее распознать [10, p. 262]. Некоторые сцены пронизаны психологизмом. Скажем, перед тем как выпить зелье, Джульетта представляет себя лежащей в одном склепе с недавно похороненным Тебальдо с такой живостью и подробностями, что сама покрывается холодным потом [10, p. 264]. Это обогащает повествование и акцентирует внимание на внутренних состояниях и переживаниях, чего не было у отставного военного да Порто.

История обрастает новыми деталями, характеризующими личность героев, появляются персонажи, расширяющие их личностное пространство. Так, Ромео у Банделло – двадцатилетний юноша, влюбленный в благородную женщину, которая не отвечает ему взаимностью. Один из безымянных друзей убеждает его забыть о ней. Пьетро, служивший у да Порто в доме Капелетти, становится дове-

ISSN 1812-3996

ренным слугой самого Ромео. Но гораздо важнее то, что тут переставляются акценты. Ромео становится не просто более значительной фигурой, но и центром всего повествования. Так, пространно описываются его приготовления к отъезду из Мантуи в Верону и содержание письма к отцу, что подчеркивает возвышенность души юноши. Не говоря уже о полной драматизма и эмоционального накала сцене у «могилы» Джульетты, где он предстает как само воплощение любви.

Джульетта, которой 18 лет, наоборот, весьма рассудительна, практична и даже язвительна. Понимая, что отец вряд ли даст согласие на ее брак с Ромео, она все же надеется получить его благословение, ибо это помогло бы установить мир между враждующими кланами. На намеки возлюбленного о близости Джульетта невозмутимо отвечает, что позволит себе такое только в качестве его законной жены и даже с легкой издевочкой добавляет: «Если же какая-то другая фантазия занимает твою голову, займись своим делом и оставь меня в покое» [10, р. 250]. Жениху, которого ей выбрал отец, – графу Парису Лодроне – около 25 лет; он хорош собой и благороден; но Джульетта презрительно называет его в разговоре с братом Лоренцо «этим разбойником (ladrone)», который зарится на чужое, и умоляет монаха дать ей яду, раз уж для Ромео она потеряна [10, р. 259]. Девушка не столько проявляет себя в любви, сколько служит созданию красивого фона, на котором проявляется страсть и достоинство Ромео.

У Банделло диалогов меньше, и они короче. Тут гораздо реже говорит Джульетта и чаще – Ромео. Изложение ведется в основном в третьем лице, но содержание речей, в том числе и непрямых, в целом совпадает с тем, что было в предыдущей версии, – иногда до мелочей. И все же очевидно, что новелла Банделло – самостоятельное произведение, не просто отличающееся от текста да Порто, но и превосходящее его по своим художественным качествам.

Трудно сказать, был ли знаком Банделло с повестью да Порто. Вполне возможно, что нет. А совпадения скорее всего обусловлены тем, что оба автора получили материал из одного и того же источника. Да Порто вспоминает, что услышал эту «трогательную историю» во времена своей молодости, когда служил во Фриули. Ее рассказал во время перехода из Градиски в Удину лучник по имени Пелегрино, около пятидесяти лет от роду. И она будто бы произошла в его родном городе Вероне [9, р. 11–12]. В свою очередь, Банделло в обращении к поэту и врачу Джироламо Фракасторе указывает, что узнал о судьбе двух несчастных влюбленных, когда проводил время в Кальдеро за разными приятными занятиями. Именно там «капитан Алессандро Перегрино поведал жалостную историю, которая произошла в Вероне во времена государя Бартоломео Скалы», и она «своим несчастливым концом почти всех нас заставила плакать» [10, р. 242]. Логично предположить, что капитан Перегрино – это и есть лучник Пелегрино, только в более зрелых годах и продвинувшийся по службе. Его история со временем, конечно же, стала более отточенной и цветистой. Но, даже если заключить, что Банделло заимствовал у да Порто вместе с историей и имя рассказчика, нельзя не признать: цельность, динамизм и внутренний нерв она приобрела благодаря фантазии и мастерству самого Банделло.

Метаморфозы пересказа

Повесть Банделло почти сразу же после ее опубликования была пересказана на французском Пьером Буасто в книге «Восемнадцать трагических историй из итальянских сочинений Банделло» [11, р. 37–77]. Но тут не было точного следования оригиналу. Кое-что изымалось, многое прибавлялось, возникали монологи и диалоги, персонажи и события, которые там отсутствовали. В результате сложилась, по существу, другая история, которая представлялась Буасто более отвечающей требованиям высокого стиля.

Сам Буасто и не пытался скрыть, что не очень придерживался «первоисточника». По его словам, он взял оттуда только сюжет, но не мог позволить себе стать «пристрастным имитатором». К оригинальному тексту Буасто проявлял почти что презрительное отношение и не считал его достойным воспроизводства: «слог до того коряв, выражения неуместны, речи столь несовершенны, а предложения столь жалки, что я предпочел полностью переделать все наново и представить в новой форме» [11, р. А4]. Правда, собственный стиль пересказов, вошедших в «Трагические истории», тоже вызвал восторг далеко не у всех читателей. Так, аббат Сен-Леже назвал его «навевающим тоску и отвратительным, тогда как итальянский оригинал весьма приятно читать» [12, р. 84]. Так что дело, возможно, было не в самой по себе манере выражаться или выстраивать ход событий; расхождения носили более существенный характер и сводились в конечном счете к истолкованию смысла истории.

У Буасто много лирических вставок, особо не влияющих на содержание и ход повествования, но вносящих в него романтические или лирические

ISSN 1812-3996

нотки. Еще больше искусственного нагнетания страстей. Так, двое или трое лежащих на земле к моменту появления Ромео в сцене боя между сторонниками враждующих кланов превращаются в множество раненых с обеих сторон. У Банделло Ромео обращается к ним с призывом остановиться; все замирают, и только Тебальдо бросается на него и наносит удар сбоку [10, р. 254]. Во французской версии страсть и ярость дерущихся настолько сильны, что они даже не прислушиваются к Ромео и продолжают «убивать, расчленять и кромсать друг друга». Повсюду на земле валяются руки и ноги, и она залита кровью [11, р. 51–52]. Герои ведут себя слишком театрально, а текст изобилует высокопарными речами, слащавыми интонациями, вычурными замечаниями, наигранными чувствами. Одним словом, всего в нем чересчур.

В соответствии с этой стилистикой меняются и образы участников истории. Не говоря уже о появлении новых персонажей (вроде аптекаря), нельзя не заметить, что прежние обретают черты и качества, которых не было в первоначальных версиях. Происходит их поляризация. Если у Банделло они были в большинстве своем по-житейски «нейтральны», волею обстоятельств совершая поступки, которые впоследствии обретали роковой характер, Буасто сгущает отрицательные свойства отдельных лиц, как бы объясняя, где кроются истоки трагедии.

Кормилица, которая была всего лишь заботливой подругой, оказывается у Буасто сводней. Если у Банделло герои, встретившись после тайного венчания, со взаимными поцелуями и невыразимой радостью, почти без слов, подошли к скамейке, расположенной в уголке сада, где они, «улегшись вместе, довели до завершения священный брак» [10, р. 253], во французской версии во время их милой беседы появляется кормилица и, перебив Джульетту словами: «Кто теряет свое время, тот слишком поздно получает его обратно», – предлагает посмотреть, какое походное ложе приготовлено для них. А дальше рассказывается об утехах, которым предаются влюбленные [11, р. 50].

Гораздо более двусмысленной выглядит и личность брата Лоранса. Хотя он и у Банделло не был образцом добродетели, Буасто и вовсе ставит его под сомнение. Перед тем, как отдать снотворное зелье Джульетте, он расхваливает себя на все лады, уверяя, что «побывал почти во всех краях обитаемой земли» и способен справиться чуть ли не с любой задачей [11, р. 61– 62]. Зато, когда Джульетта оплакивает бездыханное тело Ромео, он тут же бросает ее одну, как только ему сообщают о приходе стражников [11, р. 72–73]. Монах оказывается ничтожным трусом, который не просто стал косвенным виновником смерти Ромео, но и, сбежав со страху, сделал возможным самоубийство Джульетты. Недаром его, седобородого старика с залитым слезами лицом, допрашивают у виселицы, а он многословно и униженно оправдывается за содеянное. При этом Лоранс взваливает вину за гибель Джульетты на стражу, которая-де, наделав шума, не дала уберечь себя, и призывает в свидетели кормилицу, чтобы та подтвердила его слова о тайном браке Ромео и Джульетты [11, р. 73–74]. В результате кормилица приговаривается к изгнанию, а его самого – с учетом прежних заслуг – отпускают «с миром без публичного обвинения» [11, р. 77]. Однако, чувствуя угрызения совести, он укрывается в небольшом ските рядом с Вероной, где проводит в непрерывных молитвах последние несколько лет жизни. Это отнюдь не святой и даже не хитроватый приспособленец, а откровенный проходимец, готовый ради спасения своей шкуры подставить любого, кто с ним имел дело.

Склонность к сгущению и утрированию характеров выражалась у Буасто настолько явно, что иногда приводила к откровенным несообразностям в поведении персонажей. Так, вначале Капелетти предстает благородным человеком и любящим отцом, который заявляет, что заботится «не столько о богатстве или знатности дома», куда бы мог выдать свою дочь, сколько о ее «жизни и здоровье», ибо она ему «так дорога», что сам он предпочтет «умереть нищим и обездоленным», нежели отдаст ее «тому, кто будет с ней плохо обращаться» [11, р. 59]. Но стоит Джульетте отказаться выйти за Париса – и отец, будто бы позабыв о своей любви к дочери, начинает читать ей нудную нотацию, вспоминая даже древних римлян и их власть над детьми. «Какими пытками и мучениями они стали бы поправлять тебя, если бы увидели твою неблагодарность и непослушание? – спрашивает он и добавляет: – Если не будет твоего согласия, пожалеешь, что родилась на свет» [11, р. 61]. Из грубовато-простодушного отца, которого мало волнуют желания и капризы дочери, Капелетти превращается в гневливого монстра, подталкивающего ее к самоубийству.

Однако наибольшие изменения претерпели, естественно, образы главных фигур. Как и подобает героям романтических историй, они стали не просто возвышенными, но и почти несгибаемыми. У Банделло Ромео сентиментален и подвержен сменам настроения. Когда он узнает о кончине возлюблен-

ной, пытается убить себя кинжалом, а после того, как Пьетро, доставивший скорбную весть, не дает ему этого сделать, произносит слезливый монолог, обращенный к Джульетте [10, p. 268]. У Буасто Ромео не должен был смалодушничать и тем более начать причитать. Хотя казалось, что его дух вот-вот покинет тело, «сильная любовь… не могла позволить ему ослабеть до крайности». Он ведет себя мужественно и с достоинством, и единственная мысль, которой он дает овладеть собой, состоит в том, что «если бы он смог умереть рядом с ней, его смерть была бы славнее» [11, p. 69]. Ромео крепок духом и отважен и, не колеблясь, совершает решительные поступки.

Под стать возлюбленному и Джульетта. Услышав от матери, что ей готовят в мужья графа Париса, она, не задумываясь, объявляет, что скорее покончит с собой, нежели даст тому притронуться к себе [11, p. 60]. Не может она умереть, как простая смертная, и у тела Ромео – от остановки сердца. Как только слуга и монахи, завидев стражников, исчезают, и Джульетта остается наедине с собой, она обнимает Ромео и, выхватив его кинжал, вонзает в свое сердце. Причем ей удается повторить это действие еще несколько раз и попутно слабеющим голосом произнести довольно длинную речь [11, p. 72–73].

Мало того, Буасто отказывается от весьма выигрышной сцены прощания влюбленных, когда Ромео, уже выпив яду, вдруг обнаруживает, что Джульетта жива. Многих удивляло столь расточительное отношение к возможности выстроить полный драматизма диалог. А ларчик открывается просто. В «оригинале» очнувшаяся Джульетта принимает Ромео за брата Лоренцо. Возникает пикантная ситуация, которая для романтической истории выглядит настоящим конфузом. И Буасто вместе с ней удаляет всю сцену, ибо она бросает тень на возвышенную любовь. Тем самым Джульетта, по существу, превращается в прекрасную даму, достойную любви благородного рыцаря, каковым предстает Ромео, а поучительная быль – в некое подобие рыцарского романа.

Непосредственный «первоисточник»

В 1562 г. появилась первая английская печатная версия этой повести о влюбленных. Артур Брук опубликовал довольно длинную, в четыре тысячи строк, поэму «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» [13]. Некоторым она казалась скучной и утомительной. Применяемые автором сравнения и эпитеты выглядели чересчур искусственными и далеко не всеми воспринимались как образцы хорошего вкуса. Тем не менее читателей у нее было немало. Недаром уже через три года после ее издания из-под пера Бернарда Гартера вышла другая поэма – «Трагическая и подлинная история, случившаяся с двумя английскими влюбленными», которая хоть и перенесла события на местную почву, фактически была не чем иным, как подражанием Бруку [14]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Шекспир не просто был знаком с произведением Брука, но и взял его за основу, когда создавал собственную пьесу.

Брук весьма близко придерживается текста французской версии истории. А некоторые фрагменты и вовсе повторяют «оригинал» до мельчайших подробностей. Так, кормилица, устраивающая дела влюбленных в саду Капелетов, точно так же прерывает их воркованье и поторапливает практически теми же словами:

Кто шансом пренебрег, к удаче неготовый,
Прождет другого век – и все равно упустит снова.
(Who takes not time (quoth she) when time well offred is,
An other time shall seeke for time, and yet of time shall misse [13, p. 113].)

Сцена массовой драки Капелетов с Монтеками, в ходе которой Ромео наносит роковой удар Тебальдо, точно воспроизводится Бруком вплоть до указания места происшествия, количества жертв и поведения персонажей [13, p. 116–119]. Почти дословно передается разговор старика Капелета с женой по поводу брака дочери. Единственная разница – снижение возраста Джульетты до 16 лет. Автор подчеркивал ее неготовность к браку: «Едва увидела она шестнадцать полных лет», а потому «слишком юна, чтобы быть невестой» [13, p. 156]. После разговора с матерью Джульетту вызывает отец и ругает на чем свет стоит – точно по Буасто, включая упоминания римлян и применяемых ими наказаний для непослушных детей, причем с той же яростью и в тех же выражениях [13, p. 160–161]. И этот ряд можно продолжить.

Тем не менее Брук отнюдь не ограничивает себя подражанием «оригиналу». И хотя формально он принимает «рыцарскую направленность» французской версии (недаром брат Лоуренс в разговорах с Джульеттой постоянно называет Ромео не иначе, как «твой рыцарь»), в действительности, сам того не замечая, изменяет ее до неузнаваемости. Брук не просто пересказывает текст Буасто стихами, а перетолковывает его, внося довольно значительные «усовершенствования». Они мало касаются сюжета, событий или действующих лиц. Скорее пересматри ваются характеры и настроения, что неизбежно сказывается на тональности повествования и атмосфере, в которой развертывается история.



Рис. 3. Прощание Ромео с Джульеттой (последний поцелуй). Картина Ф. Хайеса. 1823. Холст, масло

Прежде всего, совершенно преображается Ромео. Оказавшись после убийства Тибалта в тайной келье брата Лоуренса, он демонстрирует крайнюю степень своего отчаяния. Он настолько переполнен переживаниями и тревогами, что жалуется на всех и вся и не внемлет никаким разумным доводам. Усилия монаха тратятся впустую, и тот в конце концов презрительно произносит:

Стою в сомненье весь я перед тобой теперь:
Мужчина ты иль нет, а может, вовсе глупый зверь.
(I stoode in doute this howre (at the least)
If thou a man, or woman wert, or els a brutish beast [13, p. 133].)

Сразу после разговора с Лоуренсом Ромео отправляется к возлюбленной и снова начинает причитать и стенать о переменчивой судьбе (с. 142–143). Зато, когда Джульетта предлагает ему вместе бежать из города, он пытается ее вразумить: отец твой в ярости будет преследовать обоих; а так ты немного пострадаешь дома, я посижу в безопасности на чужбине, после чего воссоединимся – «поднимемся из пропасти боли к вершинам удовольствия» [13, p. 146–147]. Это, конечно же, не слова ослепленного страстью влюбленного. Скорее они принадлежат изнеженному отпрыску богатой и знатной семьи, который думает главным образом о собственной шкуре. До рыцарского идеала ему так же далеко, как шуту – до подлинной мудрости.

Соответствующим образом меняется и Джульетта. Ее слезливые монологи и завывания соседствуют со скучными и утомительными душевными терзаниями, выпячивающими ее легкомысленность и непостоянство. Она обвиняет Ромео и уверяет, что в ее сердце нет ему прощения; упрекает Тибалта, который спровоцировал свой трагический конец; жалеет, что слишком поздно ей исправить совершенную ошибку; словом, оплакивает свою судьбу [13, p. 122–125]. И по правде говоря, тут мало что остается от героини Буасто – волевой и боевой девушки, которая себе на уме и знает, чего хочет. Это безвольное и плаксивое создание, мечущееся между непоколебимой верой и неподобающей нерешительностью и безысходностью, чьи мысли «то темны и безобразны, то светлы и прекрасны» [13, p. 129]. Ничего удивительного: каков рыцарь, такова и дама его сердца.

Правда, о мере оригинальности Брука судить трудно, так как он сам в обращении к читателю признается, что незадолго до написания своего произведения видел спектакль, поставленный по тому же сказанию о влюбленных, причем достойный большего одобрения, чем он (Брук) может снискать [13, p. 72]. А поскольку литературная основа той пьесы не сохранилась, невозможно достоверно сказать, что придумано самим Бруком, а что заимствовано им у забытого драматурга. Вполне возможно, что его вклад в развитие темы не так уж и велик. Но, как бы то ни было, именно из его рук Шекспир получил тот сырой материал, из которого вылепил собственную историю.

Шекспир был знаком с текстом Буасто не только косвенно – через поэму Брука, но и напрямую. Уже в 1567 г. ее перевел весьма близко к оригиналу, хотя и не очень точно Уильям Пейнтер, включив в свой сборник «Дворец удовольствия» [15, p. 1840]. Своеобразие, которое он придал тексту, заключалось в несколько ином построении фраз, большем употреблении распространенных определений, а иногда в дополнительных сравнениях и характеристиках. Так что, по существу, к исходному материалу ничего не добавлялось. И заслугу Пейн-

тера можно усмотреть лишь в том, что он сделал доступным для английского читателя произведение, на котором была основана поэма Брука.

Временами, не удовлетворенный «изобретениями» Брука, Шекспир прибегал к переводу Пейнтера. Скажем, в поэме не указывается время, в течение которого снотворное зелье должно действовать на Джульетту. Монах только обещает, что они с Ромео извлекут ее из могилы ночью после похорон [13, p. 169]. Между тем у Пейнтера, как и Буасто, говорится, что она будет пребывать в состоянии бесчувственности не меньше 40 часов [15, p. 109]. Шекспир предпочитает определенность и обращается к «оригиналу». Но при этом «уточняет», вероятно, из ритмических соображений: «полных 42 часа (full two and forty hours)» [16, p. 187]. Тем не менее роль пейнтеровского перевода как источника была все-таки вторичной и, если так можно выразиться, справочной.

В пьесе воспроизводятся почти все упоминаемые Бруком имена и названия мест, причем именно в его редакции. Например, загородное имение Капелетов Villa franca превращается у Брука в «замок, именуемый Freetowne» [13, p. 161]. Шекспир воспринимает название, хотя и присваивает его «судному месту», о котором упоминает принц Скала [16, p. 14]. Монах, которому поручается доставить письмо брата Лоуренса к Ромео, как и в поэме, не Ансельмо, а Джон. Список приглашенных на званый ужин тоже можно найти только у Брука и Шекспира: у первого – в разгар событий, когда отец Джульетты, получив наконец ее согласие на брак с Парисом, спешит обрадовать будущего зятя [13, p. 173], а у второго – в самом начале пьесы, когда он приказывает слуге оповестить всех приглашенных [16, p. 29–30]. Словом, трагедия Шекспира содержит целые сцены и множество деталей и выражений, которые есть у Брука, но отсутствуют в остальных известных версиях истории.

Заимствование Шекспиром у Брука было настолько прямым и всеобъемлющим, что приводило к курьезам и нелепостям, которые, выпав из поля зрения автора пьесы, так и остались в ее тексте навсегда. Подчас создается впечатление, что герои не просто невнимательны к деталям или слегка забывчивы, а страдают неизлечимым склерозом. И все это только потому, что Шекспир, подправляя повествование Брука в одном месте, не всегда приводит в соответствие с внесенными изменениями сопряженные с ним фрагменты текста.

Так, в своей келье брат Лоуренс укоризненно говорит Ромео, прибежавшему туда после убийства Тибалта:

Зачем ты сетуешь на род свой, небо?..
…Как мрачная порочная девица,
Поносишь свою участь и любовь.
(Why rail'st you on thy birth, the heaven, and earth?..
…Like a mis-behav'd and sullen wench,
Thou put'st upon thy fortune and thy love [16, p. 154–155].)

Между тем достаточно просмотреть их предшествующий диалог, чтобы убедиться, что ничего подобного Ромео не произносил. Как же объяснить неуместное замечание Лоуренса? Очень просто. Оно есть у Брука:

С природой, давшей жизнь ему, он спорил –
Ругал, что мало радости вкусил, но много горя.
Свое рожденье он неистово клеймил,
Крича на звезды в небе в голос, что есть сил…
(Fyrst, nature did he blame, the author of his lyfe,
In which his joys had been so scant, and sorowes aye so ryfe;
The time and place of byrth he fiersly did reprove,
He cryed out (with open mouth) against the starres above… [13, p. 132].)

Очевидно, несколько «сгладив» речь влюбленного, Шекспир упустил реакцию собеседника, отчего та стала неестественной и странной.

Другой пример. Когда Капулет назначает свадьбу Джульетты, он решает не устраивать шумного торжества, а ограничиться приглашением одного-двух друзей. Иначе, как он полагает, люди подумают, что семья не уважает память только что убитого Тибалта, кузена невесты [16, p. 159]. Однако потом на старика как будто находит затменье, и он, собравшись закатить пир на весь мир, приказывает слуге:

Оповести-ка всех гостей из списка…
(So many guests invite as here are writ…)

И добавляет:

Найми искусных двадцать поваров.
(Sirrah, go hire me twenty cunning cooks [16, p. 189–190].)

Что это – издержки возраста или помутнение рассудка от чрезмерных волнений? Ни то, ни другое. Опять, привязанный к тексту Брука, Шекспир забывает подправить речи своих героев там, где этого требует логика предыдущих корректировок.

Более того, даже в тех случаях, когда Шекспир отклоняется от «первоисточника» стилистически или в построении образов, у него зачастую можно обнаружить идеи и выражения, навеянные другими произведениями или попросту заимствованные из них. Так, сцена прощания Ромео с «мертвой» Джульеттой после того, как он открывает могилу, мало отличается от того, что было у Брука. Зато весьма существенны расхождения в языке, которым говорит

влюбленный. Не проявление ли это самостоятельности Шекспира, его оригинальной трактовки характера? Такой вывод был бы вполне естественным, если бы язык Ромео не напоминал столь живо образный строй поэмы Сэмюэла Дэниела «Жалоба Розамунды». Чтобы убедиться в их близости, достаточно сравнить небольшие фрагменты из обоих сочинений.

Вот выразительные строки Шекспира:

Смерть высосала мед из губ твоих,
Но над красой твоей уже не властна…
Зачем ты все еще прекрасна? Разве
Пустая смерть бывает влюблена?..
(Death that hath suck'd the honey of thy breath,
Hath had no power yet upon thy beauty [16, p. 238].
Why art thou yet so faire? Shall I believe
That unsubstantial death is amorous?.. [16, p. 240].)

Им созвучны стихи Дэниела:

Ах, кажется теперь, что смерть в безделье
Резвится там, где место для любви:
Поблекших щек увянувшие розы
Хранят следы изящества былого,
А смерть уродливая прячется в лице.
(Ah now me thinks, I see death dallying seeks
To entertaine it selfe in loues sweete place:
Decayed roses of discolour'd cheeks,
Doe yet retaine deere notes of former grace:
And ougly death sits faire within her face… [17, p. M3]).

Ничего удивительного. Как полагал Э. Мэлоун, Шекспир прочитал эту поэму непосредственно перед тем, как написать последний акт собственной пьесы. И видимо, проникся ее фразировкой и стилистикой [18, p. 348]. А такое эмоционально-приподнятое усвоение нередко заканчивается внутренним присвоением – чаще всего неосознанным, когда художественные и даже языковые приемы, которые произвели впечатление на писателя, неизбежно и ощутимо сказываются на его собственном творчестве.

Но значит ли это, что Шекспир всего лишь жалкий подражатель, который не вправе претендовать на оригинальность?

Никоим образом. Шекспир отнюдь не копировал то, что находил у коллег, а творчески перерабатывал материал и не просто представлял его в ином свете, а заставлял служить собственным идеям, с которыми прежние замыслы не могли соперничать. Для Шекспира заимствования выступали лишь в качестве кирпичиков и лесов, из которых и посредством которых возводилось новое – величественное – здание с совершенно другими ориентирами и «зарядом».

Судьба как лейтмотив

Эллинистические истории о несчастных влюбленных (вроде романа Ксенофона), ориентируясь на классическую традицию, основывались, тем не менее, не на древнем понимании судьбы как рока, неотвратимо нависающего над людьми и ведущего их к предустановленному концу, как бы они ему ни сопротивлялись. Боги решают участь человека, о которой всегда помнит судьба, но, пережив страдания и с честью выйдя из испытаний, можно их умилостивить. И тогда стоит рассчитывать на лучшую долю, которая, однако, не является переменой участи, а изначально заложена в «матрицу» судьбы как ее возможное ответвление.

В Средневековье относительная свобода, предоставляемая самой надеждой на счастливое окончание жизненной эпопеи, несколько сужается. Происходит определенный возврат к истолкованию судьбы как рока, мало зависящего от поступков людей. Тем не менее допускается, что человек может заранее узнать о том, что ему уготовано, и избегать действий, совершаемых наперекор судьбе. Как замечает во вступлении к своей новелле, обращенном к герцогу Амальфи, Масуччо, чем более неудачлива и несчастна любовь, тем старательнее должен человек, пишущий о ней, доводить ее «до сведения всех влюбленных – как тех, кто горяч, так и тех, кто осмотрителен». Поскольку сам герцог «впутывался в разные ловушки, которые готовил ему Купидон», ему тоже было бы весьма полезно узнать «о плачевной доле, выпавшей двум несчастным влюбленным» [8, p. 156]. Это само по себе могло бы предостеречь его от опрометчивых шагов, дразнящих судьбу.

Похожий мотив руководил и да Порто, когда он пересказывал историю на свой лад. Если любовь преступает границы судьбы, воплощенные в условностях и установлениях, обрамляющих человеческую жизнь, она неизбежно навлекает на себя, а значит, и на влюбленных безжалостное и неотвратимое возмездие. Свою задачу да Порто видел в том, чтобы ясно показать, «к каким опасностям, к каким отчаянным поступкам, к каким жестоким смертям приводит чаще всего любовь бедных и несчастных влюбленных» [9, p. 6]. Мудрость заключается в том, чтобы уразуметь рамки дозволенного и не пытаться раздвинуть их, ибо желающий большего обречен на утрату и меньшего.

Эта же идея особенно точно и емко выражена у Банделло, который как бы ставит точку в средневековой подаче истории о несчастных влюбленных. Он хочет «предостеречь молодых, чтобы те научились

ISSN 1812-3996

вести себя сдержанно и не поддавались порывам» [10, p. 242]. Неистовство не только не приближает счастье, но и напрямую ведет к гибели. И хотя Банделло не ставит судьбу во главу угла, тем не менее она незримо присутствует в его повествовании и очерчивает границы, которые не должно преступать. Тех же, кто пренебрегает ее знаками, ожидает горькая расплата.

Буасто пытается вырваться из круга, уготованного человеку судьбой. Именно такого рода «смирительная рубашка» ему больше всего претит в новелле Банделло, хотя он и затушевывает свои истинные претензии стилистическими доводами. Проникнутый духом Возрождения, Буасто видит в трагическом конце влюбленных не бессмысленную гибель как результат их неподчинения тому, что предначертано, а высокую жертву, которую они приносят на алтарь жизни. Конец их трагичен, но они не так уж и несчастны. Их счастье – в самой любви, а смерть находит оправдание в прекращении раздоров и распрей. Недаром в концовке после слов о том, что по приказу правителя обоих влюбленных положили в одну могилу и это привело к установлению мира между Монтекки и Капелетти, изымается ироничное, но по-житейски меткое замечание Банделло: «…хотя он продлился не слишком долго» [10, p. 233; 11, p. 77]. Оно разрушает неизбывно-возвышенный смысл, придаваемый истории. Ибо она рассказывает не столько о судьбе, сколько о героях, которые сами ее выбирают.

В отличие от своего французского предшественника, Брук явно и постоянно апеллирует к судьбе. Она упоминается столь часто, что порой создается впечатление, что это не стихия или безликая сила, а отдельный персонаж, участвующий во всех перипетиях сюжета. Тем самым судьба оказывается, по существу, стержнем повествования. В определенном смысле именно она становится главным героем поэмы, а не Ромео или тем более Джульетта и даже не любовь как таковая.

Ромео все время жалуется на судьбу и именно в ней усматривает своего основного противника – ту силу, которая мешает ему осуществить замыслы. Джульетта, наоборот, узнав о том, что ее выдают замуж, просит мать перестать волноваться и заботиться о ней:

Пусть лютая судьба сплетает жизни нить.
Лишь ей одной решать, вознесть меня иль уронить.
(But suffer Fortune feerce, to work on me her will.
In her it lyeth to doe me boote, in her it lyeth to spill [13, p. 158].)

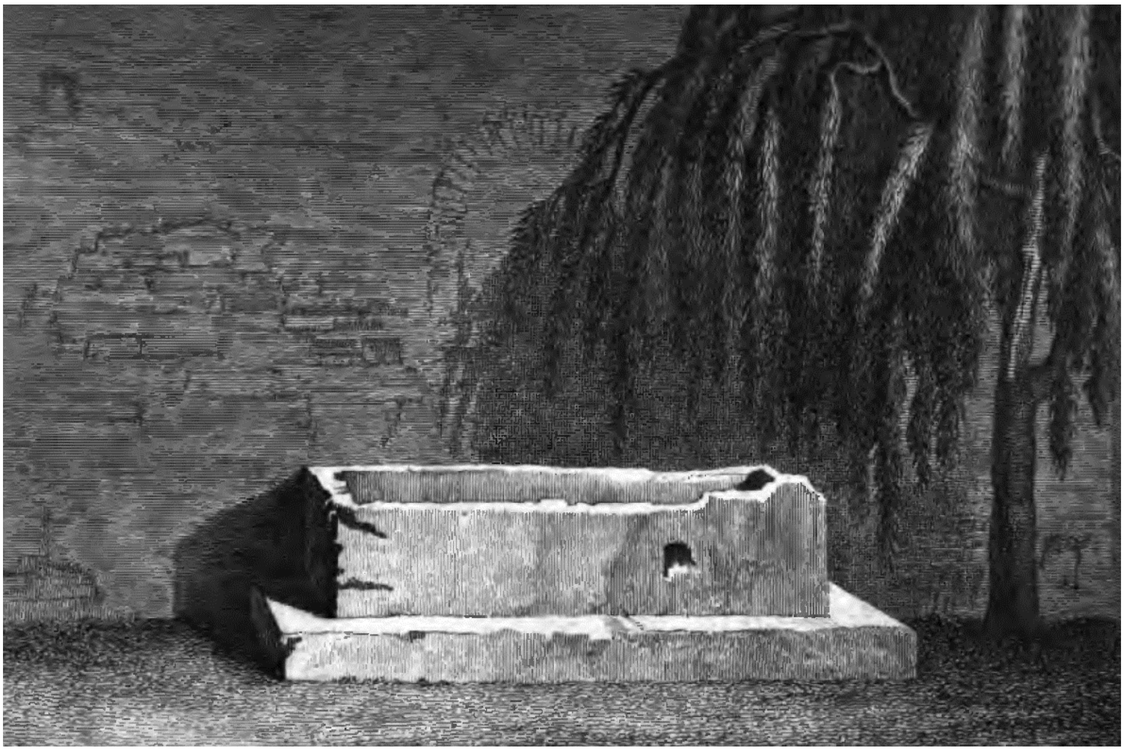


Рис. 4. Могила Ромео и Джульетты. Гравюра М. Дзиньяни. 1-я треть XIX в.

ISSN 1812-3996

Логика проста: не надо мешать событиям развиваться так, как предначертано, и ломать планы провидения. Ибо результат окажется еще хуже, чем мог бы быть, если в них не вмешиваться. Однако, несмотря на внешнюю противоположность этих двух подходов, они совпадают в главном: судьба противостоит героям и они не властны над ней.

Даже мудрец и почти что чародей Лоуренс ничего не в силах поделать с судьбой. Он пытается пойти ей наперекор и вызволить Джульетту из ловушки, которая расставлена судьбой: либо ослушаться отца со всеми вытекающими последствиями, либо венчаться второй раз при живом муже. Монах обещает несчастной дать утешение и «приготовить защиту от нападок судьбы» и «найти полное исцеление от страданий» [13, p. 164]. Однако самонадеянность подводит и его. Ему не удается уберечь Джульетту от напастей; напротив, он не только усугубляет тяжесть ее доли, но и накликает беду на самого себя.

Брук убежден, что «несчастные влюбленные» сами вызвали удар судьбы, возбуждая в себе «нечестивые желания», пренебрегая авторитетом родителей, доверяя свои планы сплетникам и суеверным монахам – «орудиям порока», рискуя чем угодно ради удовлетворения своей «греховной страсти», злоупотребляя «почтенным именем законного брака, чтобы прикрыть бесчестие недозволенной помолвки» [13, p. 71–72]. Им не стоило противиться судьбе, настаивая на своих замыслах, ибо все равно не уйти от того, что она уготовила. Правильнее, по Бруку, воспринимать происходящее со спокойствием, терпением и смирением.

Между тем шекспировская пьеса не просто избавлена от мрачной тени судьбы. В ней, по словам английского поэта и философа Сэмюэла Колриджа, «все пронизано юностью и весной – юностью с ее причудами, достоинством и опрометчивостью; весной с ее благоуханием, цветами и мимолетностью; именно это чувство начинает пьесу и, пройдя насквозь, завершает ее» [19, p. 52]. Это не история о несчастных влюбленных, а гимн самой любви. Как заметила К. Сперджон, Шекспир видит в красоте и страсти любви юных душ «озаряющее сияние солнечного света и света звезд в темном мире». В противовес Бруку показывается не всевластие безжалостной и неумолимой судьбы, а неугасимый «образ света, всякая форма и проявление его: солнце, луна, звезды, огонь, молния» и «отраженный свет красоты и любви». Все это противопоставляется «ночи, темени, тучам, дождю, туману и дыму» [20, p. 310]. А это не просто коренной разворот в сравнении с Бруком, но и слом литературной традиции, которая дотоле не изображала любовь в подобном ракурсе у Шекспира она предстает как бесценный дар небес.

Тема чистой любви

Шекспировское понимание любви возникло не на пустом месте. Начало новым веяниям положил «сладостный новый стиль (*dolce stil nuovo*)», наиболее ярким выразителем которого был Данте. Женщина изображалась им как символ всего прекрасного и возвышенного. И это было не просто комплиментом, как в рыцарской поэзии. Восторженный ум поэта представлял ее именно такой и полностью сливал созданный им образ с реальностью [21, p. 131]. А потому любовь к женщине воспринималась как божественное, одухотворенное чувство, пронизывающее собой вселенную.

Не злой рок, насылающий на людей испытания и горести, приковывает внимание поэтов «нового стиля», а внутренний мир человека. В стихах Данте «субъективное чувствование» обретает «объективную истинность и величие». Там же, где он высказывается «во всецело объективном духе и позволяет судить о силе своего чувства по какому-нибудь внешнему факту», у него возникает «потребность в самооправдании» [22, p. 308]. Тем самым человеческий дух приоткрывает завесу над своей собственной тайной жизнью.

Манифестом этого стиля стала знаменитая канцона учителя Данте Гвидо Гвиничелли о происхождении любви, неразрывно связавшая ее с благородным сердцем, до которого «в мирозданье не было любви, как и благородного сердца – до любви».

Как свет возникает сразу же вместе с Солнцем…
Так женщина, словно звезда, наполняет любовью
Чистое и благородное сердце [23, p. 187–188].

Такая любовь, делающая человека целомудренным и возвышенным, была своего рода протестом против средневековых нравов.

В вопросах брака в позднем Средневековье преобладали меркантильные и политические интересы; что же касается чувств, то они не особо принимались во внимание. Допускалось только служение госпоже. А так называемые суды любви признавали любовь лишь по отношению к чужим мужьям и женам [24, p. 140–142]. Чувственная любовь фактически представляла собой товар или забаву, хотя и имела отношение к сердечным привязанностям или душе. И Данте, осознавая, что в этом мире трудно выжить чистой чувственной любви, обращал ее к бесплотному образу Беатриче, пребывающей на небесах. Как замечает У. Эко, «у Данте donna angelicata (ангелопо-

ISSN 1812-3996

добная женщина), конечно же, была не предметом подавленного или бесконечно отсроченного желания, но дорогой к спасению, средством восхождения к Богу, уже не возможностью ошибаться, грешить и соблазнять, а путем к высшей духовности» [25, p. 171]. Данте не нужно было трогать объект своей любви или даже видеть его – ему достаточно думать о нем. Это был некий идеал, лелеемый в душе. С его помощью поэт пытался не просто очиститься от мирской скверны, но и – в еще большей степени – наполнить одухотворенным чувством благородное сердце.

Однако к XV в. утонченный дух раннего Возрождения пришел в упадок. Гуманисты стали жертвами своей необузданной субъективности. Чувственная сторона любви стала приобретать настолько значимый характер, что художники начали отделять ее органы от тела и изображать их в качестве самостоятельных персонажей. Например, они воплощались в сатирах с такой удивительной изобретательностью и непристойным остроумием, что многие были убеждены, что именно от сатиров происходит само слово «сатира» [26, p. 181]. И хотя подобные упражнения, в свою очередь, не могли не стать предметом насмешек и мишенью сатирических стрел, духовные мотивы повсеместно вытеснялись «прозой жизни». Тем не менее в лучших образцах художественного творчества она служила лишь аллегорией, за которой стояла иная, более глубокая реальность.

Наиболее полно эти настроения, восстанавливающие в правах возвышенную любовь, воплотил, пожалуй, итальянский поэт Ариосто. Его тоже многие обвиняли в том, что он заимствовал почти весь материал «Неистового Роланда» у Боярдо. Но ведь и Боярдо мало что придумал: он находил своих персонажей, равно как и сюжеты с событиями, главным образом в народных преданиях и романтических легендах, которые люди того времени знали с детства. Разумеется, кое-что добавлялось им самим. Так, известно, что некоторые имена и названия он перенес в поэму из своего поместья. Тем не менее оригинальность Боярдо, по его собственному признанию, состояла лишь в том, что он сделал Роланда безумно влюбленным.

Ариосто перенял у своего предшественника, наряду со «старым» материалом, и то, что было создано его воображением, но совершенно по-другому раскрыл возможности людей совершать поступки. Можно согласиться с Дж. Николсоном в том, что «искусство поэта заключается больше в огранке старого, нежели в изобретении новых персонажей», и «Анджелика, Марфиса, Астольфо, Флорделис очень различны у двух поэтов». Однако вряд ли это «одни и те же реальные люди при разных обстоятельствах» [27, p. 116]. Ариосто сделал следующий шаг и превратил любовь Роланда в подлинное безумие, а потому был вынужден подвергнуть серьезной переработке остальных персонажей и сюжетные перипетии, чтобы те могли «обслуживать» новую миссию главного героя.

У Ариосто ярко проявлялось реалистическое начало, и любовь у него выражала отношения живых людей. Это был наблюдатель и рассказчик, который всегда находился по эту сторону событий. Как и Боярдо, он оставался идеалистом. Это вовсе не значит, что его образ жизни был аскетичен, а поступки поверялись лишь идеалами. Поэт не был чужд земных страстей и весьма благосклонно относился к женщинам. Однако, как заметил Б. Кроче, «его потребность в любви и женских ласках не представлялась ему высшей целью, как людям, жаждущим облегчения и удовольствия, но казалась скорее неким средством». Она была лишь фоном «той иной, более возвышенной любви» и связанной с ней «безмятежной радости и умиротворенного душевного волнения» [28, p. 30]. За чувственной оболочкой Ариосто прятал глубокое, недоступное поверхностному взгляду содержание. Он обильно сдабривал свои зарисовки иронией, но не смеялся над окружающим миром, как Сервантес, а превращал его в красивую, хотя и почти что утраченную мечту. И судьба не столько испытывала его героев, сколько несла их на крыльях в неведомые дали.

Особенно пронзительна у Ариосто история Изабеллы, которая бежит из дома ради своего возлюбленного Зербина. Потеряв друг друга, они снова встречаются после долгих приключений. Но Зербин вступает в схватку с Мандрикардом, и тот наносит ему смертельный удар. Умирающий Зербин думает только о несчастной доле своей возлюбленной:

…В отчаянье спускаюсь в глубину
Кромешной адской тьмы, где мысль о том,
Что бросил я тебя на произвол,
Страшней любого из возможных зол.
(…Disperato nel profondo oscuro
Vo de l'inferno; ove il pensar di vui,
C'abbia cosi lasciata, assai più ria
Sarà d'ogni altra pena, che vi sia.)

Но Изабелла прижимает возлюбленного к груди и, залив его лицо своими слезами, обещает, что не оставит его одного и на том свете:

Не истязай себя, любимый мой.
Я за тобой пойду и в рай, и в ад.
Вдвоем найдем дорогу в мир иной,
Где нас с тобой навеки приютят.

Как только смерть недвижной пеленой
Затянет исцеляющий твой взгляд,
Взорвет мне сердце боль, а если нет,
С клинком в груди отправлюсь я вослед.
(Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi,
Ch'io vo seguirvi, ò in ciclo, ò nell'inferno.
Convien, che l'uno, et l'altro spirto scocchi,
Insieme vada, insieme stia in eterno.
Non si tosto vedrò chiudervi gli occhi,
O che m'ucciderà il dolore interno;
O se quell non puo tanto, io vi prometto
Con questa spade oggi passarmi il petto [29, p. 14].)

Изабелла надеется, что кто-то из прохожих сжалится над ними и похоронит их в одной могиле. Однако Зербин заклинает ее ради любви к нему остаться жить. Тем не менее она пытается покончить с собой, но вмешивается старый отшельник, который уговаривает ее посвятить себя богу. Он помогает ей отвезти тело Зербина в монастырь, где покойника бальзамируют и укладывают в черный гроб, с которым Изабелла не расстается в дальнейших путешествиях.

Нетрудно заметить тут совпадения и параллели и с ранними, и с более поздними версиями истории о Ромео и Джульетте. Тем более это касается сцены прощания влюбленных. Дело не только в сходстве слов и настроений героев. У Ариосто представлены сразу оба способа расставания с жизнью Джульетты. Но, хотя ее минует чаша сия сразу после смерти Зербина, любовь пятнадцатилетней девушки, чистой и страстной, слишком велика, чтобы не закончиться трагедией. Она все-таки кончает жизнь искусно задуманным самоубийством. Но небеса, не колеблясь, принимают ее душу, ибо она стремилась тем самым уберечься от Родомонта и умереть ради Зербина, как и жила для него.

Шекспир, вслед за Ариосто, облекает любовь в плоть, делая ее неотъемлемой частью повседневной жизни, предметом чувственной страсти и тактильного восприятия. Это обстоятельство создает у некоторых ложное ощущение, что в центре драматического конфликта, вокруг которого развертывается действие в «Ромео и Джульетте», находится «половое влечение» [30, p. 57]. Но не может быть более легковесного и поверхностного суждения. Сексуальность и ухаживания являются для Шекспира не предметом рассмотрения или художественной темой, а всего лишь поводом углубиться в природу любви. Он соединяет ее внешнюю оболочку с душевными порывами и чистотой помыслов, сводит воедино благородное сердце и бренное тело.

Однако «идеальная» любовь – безоглядная и жертвенная – исключительный удел юных сердец, еще не погрязших, как выражался Гамлет, в «суетной круговерти», т. е. не опутанных мирскими условностями и соблазнами. Ибо «бедствие столь длинной жизни» выражается, в числе прочего, в «терзаниях презираемой любви» [31, p. 323]. Вот почему история, бывшая «до того, как Шекспир прикоснулся к ней», всего лишь «трагедией, случившейся с двумя юными влюбленными», оказывается у него «трагедией юной любви» [32, p. 217]. Он противопоставляет любовь в ее уединенности и самоупоении той недружелюбной и чуждой среде, в которую она волею судеб или обстоятельств попадает. А это неизбежно приводит к неразрешимому конфликту между всепоглощающей страстью и мирской расчетливостью, неудержимой искренностью и опытной пошлостью, непосредственностью и порывистостью юности и умудренностью и обремененностью зрелости.

Старая вражда между домами, на которой сосредоточивается Шекспир, призвана усилить ощущение обреченности нарождающейся любви. Она подчеркивает отчуждение влюбленных от окружающих. Тем самым рассказываемая история обретает не просто удивительную простоту и доступность, но и всеобщий характер, превращаясь в некое зеркало для влюбленных. И возможно, именно в этой пьесе, как ни в какой другой, Шекспир оказывается, как выразился Сэмюэл Колридж, «вне времени», а его персонажи выглядят «верными природе и фрагментами божественного ума, который нарисовал их» [19, p. 410]. В таком толковании материала Шекспир проявляет «полное понимание юной любви; эта уединенность, эта возвышенность, эта преданность души есть то, что романтическая юность повсюду признает за духовный признак благородного чувства» [32, p. 231]. Трагическая развязка для него столь же неизбежна, как и для его предшественников. Но он переносит акцент с поведения героев на их чувства, тем самым придавая истории личностный оттенок.

«В заимствованном сюжете, – замечает Шлегель, – [Шекспир] выстраивает еще один, более высокий, духовный план, в котором проявляет свое своеобразие». Именно благодаря этому плану, по мнению философа, сырой материал, части которого соединялись только грубыми нитями, «через переработку впервые обретает внутреннее единство» [33, p. 392]. Суть его замысла состоит в том, чтобы, сохраняя судьбу и ее перипетии в качестве общей канвы пьесы, выдвинуть на авансцену личность, внутренний мир и чувства влюбленных, чистую, незамутненную мирскими благами и холодным расчетом любовь как атрибут молодых сердец и ее «отсеченность» от окружающего мира и обреченность в нем.

(Окончание следует)

ISSN 1812-3996

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Petrosyan A. E.* Within a Nutshell (The Mental Roots of Human Insusceptibility to New Ideas) // J. of the Knowledge Economy. 2015. Vol. 6, № 1. P. 157–189.

2. *Voltaire.* Oeuvres. T. LXII. Correspondances. T. XII. P. : Lefevre, 1832.

3. *Voltaire.* L'ingenu: Hitoire veritable, tiree de manuscrits du Pere Quesnel. Geneve, 1767.

4. *Gibbon E.* The Decline And Fall Of The Roman Empire. Vol. I. N. Y. : Thomas Y. Crowell, 1900.

5. Shakespeare's Library: A Collection of Plays, Romances, Novels, Poems, and Histories Employed by Shakespeare in the Composition of His Works. Vol. I–VI. L. : Reeves and Turner, 1875.

6. *Keightley Th.* The Shakespeare-expositor: An Aid to the Perfect Understanding of Shakespeare's Plays. L. : Russell Smith, 1867.

7. *Xenophon.* Les amours d'Abrocome et d'Anthia: Histoire Ephesienne. P. : Jourdan, 1768.

8. *Masuccio T.* The Novellino. Vol. II. L. : Lawrence and Bullen, 1845.

9. *Porto L. da.* Giulietta et Romeo. P. : Charavay frères, 1879.

10. *Bandello M.* Novelle. Vol. II. Torino: Cugini Pomba, 1853.

11. *Boisteau P., Belle Forest F. de.* XVIII Histoires tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Francoise par Pierre et Francois de. Lyon : Pierre Rollex, 1578.

12. *Gamba B.* Delle novelle italiane in prosa. Firenze : All'insegna di Dante, 1835.

13. *Brooke A.* Romeus and Juliet // Shakespeare's Library: A Collection of Plays, Romances, Novels, Poems, and Histories Employed by Shakespeare in the Composition of His Works. Vol. I. L. : Reeves and Turner, 1875. P. 87–204.

14. *Garter B.* Tragicall and true History, which happened betwene two English Lovers. L. : Richard Tottell, 1565.

15. Painter W. Rhomeo and Julietta // The Palace of Pleasure: Vol. III. L. : David Nutt, 1840. P. 80–124.

16. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet // The Plays and Poems of William Shakspeare. Vol. VI. L. : Rivington [etc.], 1821. P. 5–260.

17. *Daniel S.* The Complaint of Rosamond. L. : J. P. Collier, 1870.

18. *Malone E.* An attempt to ascertain the order in which the plays of Shakspeare were written // The Plays and Poems of William Shakspeare. Vol. II. Prolegomena. L. : Rivington [etc.], 1821. P. 288–468.

19. *Coleridge S. T.* Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists. L. ; N. Y. : Dent : Dutton, 1914.

20. *Spurgeon C. F. E.* Shakespeare's imagery and what it tells us. N. Y. : Macmillan, 1935.

21. *Federn K.* Dante and his time. N. Y. : McClure, Phillips, and Co., 1902.

22. *Burckhardt J.* The Civilization of the Renaissance in Italy. Vol. II. N. Y. : Harper, 1958.

23. *Guinicelli G.* Canzone "Of the Gentle Heart" // Dante and His Circle, with the Italian Poets Preceding Him: A Collection of Lyrics. Boston : Little, Brown, and Co., 1899. P. 187–189.

24. *Lee V.* Euphorion: Being Studies of the Antique and the Medieval in the Renaissance. Vol. II. Boston : Robert Brothers, 1884.

25. *Eco U.* On Beauty: A History of a Western Idea. L. : Secker & Warburg, 2004.

26. *Turner J. G.* Profane Love: The Challenge of Sexuality // Art and Love in Renaissance Italy / ed. A. Bayer. New Haven ; L. : Yale University Press, 2008. P. 178–184.

27. *Nicholson J. Sh.* Life and Genius of Ariosto. L. : Macmillan, 1914.

28. *Croce B.* Ariosto, Shakespeare, and Corneille. N. Y. : Henry Holt, 1920.

29. *Ariosto L.* Orlando Furioso in Italian and English. Vol. II. L. : Croker, 1755.

30. *Bevington D.* Shakespeare: The Seven Ages of Human Experience. Malden (MA) : Blackwell, 2005.

31. *Shakespeare W.* Hamlet, Prince of Denmark // The Plays and Poems of William Shakspeare. Vol. VII. L. : Rivington [etc.], 1821. P. 167–520.

32. *Erskine J.* "Romeo and Juliet" // Shaksperian Studies. N. Y. : Columbia University Press, 1916. P. 215–236.

33. *Schlegel A. W.* Ueber Shakspeares Romeo und Julia // Kritische Schriften. Erter Theil. Berlin : Reimer, 1828. S. 387–416.

ISSN 1812-3996

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Петросян Армен Эрнстович – доктор философских наук, независимый исследователь; e-mail: moi@ins-car.ru; Site: www.ins-car.ru.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Петросян А. Э. Тайна рождения нового (на материале пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта»). I. Источники и предпосылки // Вестн. Ом. ун-та. 2017. № 2(84). С. 75–91.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petrosyan Armen Ernstovich – Doctor of Philosophy, Independent Researcher; e-mail: moi@ins-car.ru; Site: www.ins-car.ru.

FOR CITATIONS

Petrosyan A.E. The mystery of the new as exemplified in the Shakespeare’s Play “Romeo and Juliet”. I. Sources and prerequisites. *Vestnik Omskogo universiteta = Herald of Omsk University*, 2017, no. 2(84), pp. 75–91. (in Russian).